1ª edición, 1998

Fotografía de portada
Vladimir Sersa

La presente investigación y compilación fue financiada parcialmente por la Dirección General Sectorial de Literatura del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).



Apartado Postal 70712, Caracas, Venezuela
Telf.: (58-2) 265.6020-Telefax: (58-2) 263.8508
E-mail: maelca@telcel.net.ve
http://www.monteavila.com

ISBN 980-01-0892-0
Hecho el Depósito Legal N° lf5001998800365

Realización de portada:
Jacqueline Sanz (Monte Ávila Editores)
Montaje electrónico:
Sonia Velásquez (Monte Ávila Editores)

Impreso en Venezuela
*Printed in Venezuela*

# El gesto de narrar

## Antología del nuevo cuento venezolano

Colección
Las
formas
del
fuego

1

1ª edición, 1998

Fotografía de portada
Vladimir Sersa

La presente investigación y compilación fue financiada parcialmente por la Dirección General Sectorial de Literatura del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).


Apartado Postal 70712, Caracas, Venezuela
Telf.: (58-2) 265.6020-Telefax: (58-2) 263.8508
E-mail: maelca@telcel.net.ve
http://www.monteavila.com

ISBN 980-01-0892-0
Hecho el Depósito Legal Nº lf5001998800365

Realización de portada:
Jacqueline Sanz (Monte Ávila Editores)
Montaje electrónico:
Sonia Velásquez (Monte Ávila Editores)

Impreso en Venezuela
*Printed in Venezuela*

# Introducción

EL MARCO EDITORIAL de este proyecto fijó 1946 como fecha inicial de nacimiento de los autores a incluir dentro de la noción de «nueva narrativa»; esto es, comienza con quienes tenían un máximo de 45 años de edad en 1991, cuando se me encargó la preparación del volumen, que entregué en 1992 y actualicé en 1996, para abarcar en lo posible el desarrollo del conjunto de esta década. La opción es tan arbitraria como necesaria y, por otra parte, no hay ningún criterio establecido al respecto[1]. Convendría, eso sí, no olvidar que los escritores en cuestión se insertan en la aventura creativa de una narrativa, llamémosla «contemporánea» —para distinguirla de la aquí antologizada—, cuyos fundadores quedan fuera de esta selección (José Balza, Luis Britto García, Francisco Massiani, Antonieta Madrid, Jesús Alberto León, David Alizo, etc.); que algunos de los autores de esa misma producción contemporánea han publicado sus primeros libros en paralelo y hasta posteriormente a los que denomino nuevos (Eduardo Liendo, Denzil Romero, Francisco Rivera...); que, en último término, la esgrimida novedad es en este contexto biológica y no implica de por sí valoración alguna, hasta que se pruebe que quienes comparten un horizonte epocal de manera inevitablemente distinta que sus mayores han hecho obra

1. Por ejemplo, la serie de antologías regionales de nuevos narradores y poetas, editadas por Fundarte en los setenta y ochenta, no armoniza su decisión en este sentido, teniendo como fechas iniciales de nacimiento desde 1931 hasta 1950, lo que daría, en relación al año de publicación de cada una, edades-tope tan variadas como 47, 42, 35 años. El muestrario del nuevo relato venezolano preparado por Antonio López Ortega para la revista *Imagen* comienza con un autor nacido en 1935, con 51 años, para el 1986 en que apareció. Los premios «Fernando Paz Castillo» de *joven* poesía y ensayo, otorgados por el CELARG, ponen 35 años de edad como límite.

también distinta, capaz de caracterizarlos literariamente como conjunto, sin que sea «mejor» o «peor» sino, sencillamente, otra. También cabría señalar que entre estos mismos nuevos escritores hay ya una diferencia de edades de un cuarto de siglo, susceptible de hacerlos formar parte de dos generaciones diferentes, en caso de ponernos orteguianos.

He limitado la selección a los cuentistas con al menos un libro de narrativa publicado. He pretendido sintetizar varios muestrarios en uno: el de autores imprescindibles, con una trayectoria de sostenida calidad; el de textos excepcionales que, desde su primera lectura, me impresionaron precisamente como «de antología»; el de modalidades temáticas, formales y genéricas, respondiendo a los que me parecen rasgos más sobresalientes de la nueva narrativa. La secuencia es meramente cronológica, por fechas de nacimiento: la más usual y quizás la más neutra, siempre que no se infieran precedencias cualitativas o influencias «en cascada».

En cuanto al material crítico-informativo, lo he desglosado entre la Introducción, de índole general, y las presentaciones individuales de los autores, pretendiendo que estas últimas, diversamente en cada caso, esbozaran algunos de los contextos a los que pertenecen los cuentos escogidos: libro del que forman parte, obra global del escritor, situación dentro de la narrativa venezolana, intra e intertextualidades, con eventuales referencias a otros campos culturales.

Espero, finalmente, que esta antología sirva para ir trazando un mapa de esa «tierra incógnita» de la joven narrativa, de la que los críticos —con pocas excepciones— dicen una y otra vez que no se sabe casi nada, sin que aparentemente tengan mayores ganas de averiguar algo en concreto.



## Algunas cifras para pensar la nueva narrativa

Ciento ocho autores nacidos de 1946 a 1970 han publicado, entre 1969 y diciembre de 1995 inclusive, al menos 220 libros de narrativa, considerando volúmenes de cuentos, novelas y *nouvelles*[2]. Parecen francamente muchos escritores para tan pocos libros: un promedio de dos por cabeza, en el lapso de 27 años. En realidad, veinticuatro de estos narradores han suministrado 116 títulos, es decir, algo más de la mitad de la producción, mientras otros sesenta han aportado un solo libro[3].

Los autores más prolíficos son: Alberto Jiménez Ure (11 obras); Laura Antillano y Ednodio Quintero (10 cada uno); Gabriel Jiménez Emán (8), José Napoleón Oropeza (7); Luis Barrera Linares, Edilio Peña y Armando José Sequera (5 cada uno); Juan Calzadilla Arreaza, Earle Herrera, Humberto Mata, Milagros Mata Gil, José Quintero Weir y Slavko Zupcic (4 cada uno); Ricardo Azuaje, Alberto Guaura, Sael Ibáñez, Iliana Gómez Berbesí, Stefania Mosca, José Luis Palacios, Pedro Rangel Mora, Lidia Rebrij, Arnoldo Rosas y Marcos Tarre (3 cada uno)[4].

2. No incluyo en esta cifra antologías, reediciones, títulos colectivos, obras de narrativa infantil o juvenil ni cuentos sueltos de pocas páginas publicados en folletos, aunque los señale en las fichas individuales y, a veces, también en la Bibliografía; esta última registra igualmente algunos pocos títulos de 1996, que por el carácter muy incompleto de mi arqueo dejo fuera del cómputo; tengo noticias de otra quincena de títulos (¡y seguramente hay más!) de siete autores adicionales, pero no habiendo podido examinarlos, los excluyo también. Al cabo, tómese mi conteo como un señalamiento de magnitudes que sirvan de soporte a la reflexión, a falta de otras cuantificaciones y de cualquier estudio, siquiera embrionario, de sociología de la literatura en lo que concierne a la nueva narrativa.
3. *Un solo libro* registrado por mí, valga nuevamente la advertencia: al menos dos de los autores que incluyo en la Bibliografía, Rosario Anzola y Jesús Puerta, cuentan con un segundo título de la narrativa que considero.
4. Para este cálculo, las exclusiones son las mismas que explicito en la nota 2, salvo en el par de antologías de Ednodio Quintero, cuyos textos han sido profundamente reescritos, además de incluir nuevos relatos. Téngase en cuenta, de todos modos, que en caso de considerar los títulos colectivos, los libros de López Ortega pasarían de 3 a 6; que, ante lo publicado en 1996, Stefania Mosca llegaría a 4 obras, Israel Centeno a 3, Milton Ordóñez a 2, etc.

En cuanto a los «exiguos», habría obviamente que distinguir entre los que no han hecho más que entregar su *primer* libro en la segunda mitad de los ochenta y lo que llevamos de los noventa, y aquellos que, habiendo publicado hace diez, doce, quince o veinte años, no han vuelto jamás a hacerlo en el campo de la narrativa: una buena docena. Es de temer que a estos «desertores» haya que agregar varios excelentes escritores que, tras ofrecer un par de libros de cuentos o de novelas cortas (pienso en Mariela Álvarez, Ben Amí Fihman, Norbith Graterol), no han dado nuevos títulos a la luz pública desde 1978 o 1981.

Suponiendo la necesidad de explicar de alguna manera esta desproporción cuantitativa, así como la elevada cuota de silencio, apelaría en primer lugar a la exigüidad de un mercado que no permite a nadie *vivir de* la narrativa y, seguramente, tampoco anime demasiado a *vivir para* ella. Las múltiples ocupaciones que sirven de ganapán, siendo para otros vocaciones legítimas (docencia, periodismo, publicidad, guionismo televisivo y cinematográfico, funcionariado cultural, en variadas dosis y combinaciones, además del ejercicio cada vez más frecuente de profesiones ajenas a lo literario: medicina, derecho, economía, biología...) sugieren que, al respecto, no ha habido cambio sustancial alguno frente a las generaciones anteriores: se sigue escribiendo en los resquicios, en los tiempos «robados», a saltos. Inferir de aquí, al menos parcialmente, la predominancia del cuento (159 libros) sobre la novela y la noveleta (61); del cuento breve en aquel renglón y de la novela inferior a las 200 páginas en éste, con una apreciable cantidad de *nouvelles*; el carácter «fragmentario», llegando al *collage*, de muchas de esas mismas novelas y novelas cortas sería, desde luego, mecanicista, pero tampoco habría que olvidarlo en la elaboración de eventuales respuestas.

No menos, por otro lado, el que ciertas «deserciones» sean en verdad «emigraciones» a otros dominios de la literatura o la cultura en general, en el caso de creadores a los que la narrativa parece haber servido como terreno de pruebas, para pasar posteriormente a la poesía (Santos López, Alejandro Salas), el ensayo (Gustavo Guerrero, Miguel Ángel Campos), el cine (Petrizzelli como realizador y fotógrafo, R.L. Picón como guionista), etc. Es quizás significativo que sólo uno (Alberto Amengual) entre la quincena de «desertores» y «emigrantes» haya escrito una novela de cierta extensión, mientras que la mayoría de los otros publicó libros de cuentos exclusiva o predominantemente breves.

En contrapartida, y paradójicamente, el trabajo paralelo en varios campos literarios y culturales, siempre dentro de lo escritural, apunta no hacia los autores de pocos sino de muchos libros de narrativa: valgan los ejemplos de la Laura Antillano guionista y ensayista, del Jiménez Emán antólogo, del Sequera humorista y productor de relatos infantiles y juveniles, del Earle Herrera ensayista y periodista, del Edilio Peña dramaturgo y guionista de cine, del Barrera Linares crítico, antólogo y teórico y así sucesivamente, pues lo mismo podría decirse casi de la entera categoría funcional de «prolíficos».

Finalmente, si la edad de los escritores no parece jugar en ningún sentido respecto a su fecundidad, sí he detectado un curioso fenómeno de «envejecimiento» progresivo a la hora de publicar su libro inicial de narrativa. Así, la primera generación o promoción de los nuevos sale a la palestra con una precocidad notable: de 1969 a 1973, quienes dejan de ser inéditos tienen casi siempre entre 19 (Laura Antillano) y 26 años (Mariela Álvarez), oscilando los demás entre los 21 y los 25 (Humberto Mata, Oropeza, Jiménez Emán, Fihman, Sael Ibáñez). Los siguientes, de 1974 al final de la década, surgen con 24 (Jiménez Ure, Sequera), 27 (Ednodio Quintero, Edilio Peña, Yrady) o 29 años (Norbith Graterol, Earle Herrera). Pero, en los ochenta y lo que va de los noventa, con poquísimas excepciones como Slavko Zupcic y Miguel Gomes, Sergio Jablón y Armando Luigi Castañeda, quienes se dan a conocer a los 19, 23 y 24 años los dos últimos, la inmensa mayoría de los autores considerados da a la luz pública su primera

obra narrativa teniendo entre 27 y 31 años (J.C. Méndez Guédez, Lidia Rebrij, J.A. Calzadilla, A. Amengual, Barrera Linares, Lourdes Sifontes, Rubi Guerra, Milagros Socorro, Marco Tulio Socorro, L.F. Castillo...), entre 32 y 38 (Wilfredo Machado, Pablo Cormenzana, Stefania Mosca, José Luis Palacios, Oscar Marcano, Nuni Sarmiento, Héctor Seijas, Milton Ordóñez...) e incluso entre 39 y 46 años (Ricardo Bello, María Luisa Lazzaro, Juan E. Rodríguez, Emilio Valero, Bernardo Briceño Monzillo...).

Como tantas otras veces, poseo más preguntas que respuestas, pero —quizás por ello mismo— no creo que deje de ser interesante señalar la cuestión. Descartada cualquier conjetura individual, veo dos vertientes interrogativas en el asunto: ¿cuáles son las causas de esta dilación en publicar?, y ¿tiene alguna consecuencia, en lo que respecta a los textos? De cara a lo primero: ¿se ha hecho más difícil editar y, por lo tanto, se han retrasado las salidas de libros en realidad escritos años antes? ¿O bien son los autores quienes han preferido esperar, aspirando a una mayor madurez? ¿O —necesidad económica obliga— el tiempo disponible para el «lujo» narrativo se ha hecho menor aún? Y, sobre lo segundo: ¿cabría detectar en las obras un cambio o una serie de cambios que respondieran a tales diferencias de edad al escribir/publicar —que son también diferencias de situación existencial y socioeconómica? ¿O, sorprendentemente, y sin ignorar tampoco las mediaciones epocales, no habría contraste alguno entre una generación que alternó el liceo y los estudios universitarios con la escritura y edición de sus primeros textos, y otra que al parecer los escribe ejerciendo diversas profesiones, casados y con hijos, divorciados, etc.? ¿La menor cantidad de minicuentos, el aumento de las novelas, la relativa disminución de lo fantástico, el —pequeño— auge del policial sobre una ciencia-ficción casi extinta, la más decidida exploración de conflictos sentimentales, una mayor atención a la elaboración de personajes en cuanto tales, un registro más constante de la violencia político-policial y otros rasgos de la



producción de finales de los ochenta y comienzos de los noventa, en gran parte atribuibles a estos autores, serían una «traducción» escritural de su mayor edad al sentarse ante la página en blanco?

La nueva narrativa venezolana surge en paralelo a la constitución incipiente de una industria editorial, no sólo alentada sino permanentemente sostenida por el Estado: la creación de Monte Ávila en 1968, el inicio de las publicaciones de Fundarte y el CELARG desde mediados de los setenta, acompañan la actividad literaria de quienes comienzan a publicar en esos mismos años. Así, de los 220 libros considerados, 48 llevan el sello de Monte Ávila, 55 el de Fundarte, 6 el del CELARG: la mitad del conjunto. Cabría decir, entonces, que la nueva narrativa ha dependido —y aún depende— decisivamente de la existencia de estos entes editoriales tan jóvenes como ella misma, sobre todo de los primeros. En contrapartida, es preciso señalar el escaso aporte de las universidades (todas juntas no han editado sino 23 títulos), de las gobernaciones, concejos municipales y organismos similares (20) y de las casas comerciales (32), con Planeta y Alfadil a la cabeza, todo lo cual se ve apenas compensado por el esfuerzo de las llamadas editoriales alternativas (Mucuglifo, Eclepsidra, La Liebre Libre, antaño La Draga y el Dragón...), que acumulan una treintena de libros. En cualquier caso, se trata de una narrativa cobijada por toda una serie de instancias «oficiales» en diverso grado, ya directamente o por medio de subsidios, y con ello no me refiero a inexistentes márgenes de censura o a la subordinación de sus autores, a los que de ninguna manera cabe considerar articulados con el poder de manera orgánica, sino a su muy limitado acceso al «mercado libre».

La presencia de esta red editorial, de la que carecían casi por completo las generaciones anteriores, seguramente ha revertido de alguna manera en la literatura misma. No se escribe necesariamente *para* publicar, pero sin duda es bueno saber, mientras se crea en radical intimidad o soledad, que, en caso de quererlo, ese acto absolutamente personal tiene

vigentes vías de acceso al público. Pienso que los talleres literarios, coincidentes en el tiempo, y por los que han pasado al menos cincuenta de estos escritores; la multiplicación de los premios en las mismas décadas; las becas y bolsas de trabajo, pese a su carácter espasmódico; y hasta el —relativo y ya desaparecido— aumento de las revistas culturales y los espacios dedicados a la crítica en la prensa, son fenómenos que han jugado todos a favor de la nueva narrativa.

En su contra, sin embargo, opera el escaso número de compradores —y, por lo tanto, de lectores— de sus libros. Más acá de las polémicas de los últimos años, enfrentando de manera algo pintoresca a narradores, editores y críticos, el desinterés del público venezolano hacia sus creadores más jóvenes es un hecho indiscutible, que explicaría además el tibio apoyo de editoriales comerciales que, en su mayoría, son filiales de sellos extranjeros. A falta de confiables cifras de venta, de encuestas de lectura y materiales semejantes, he recopilado algunos datos que permitan opinar con una base más concreta[5].

Sobre un total de 75 libros de la nueva narrativa aparecidos entre 1969 y 1991 —es decir, prácticamente la mitad de los títulos publicados hasta entonces —sólo uno (novela policial) alcanzaba los 5 mil ejemplares vendidos; otro (de cuentos), los 3 mil; uno más (de cuentos), los 2 mil. A continuación, cinco (tres de cuentos y dos novelas) habían colocado entre 1.200 y 1.700 ejemplares. Después, un pelotón de 23 títulos había agotado sus tiradas de un millar. Hasta aquí, 34 libros que habrían dado incluso ganancias a sus editores. Pero los 41 restantes se escalonaban a la baja, promediando entre 400 y 700 ejemplares vendidos, con cotas deprimentes de 100-300.

En el conjunto de 220 libros registrados, únicamente una docena han sido reeditados[6], lo que insinúa que ni siquiera los sellos culturales se arriesgan a volver a sacar títulos sin embargo agotados desde hace cinco, diez años o más. Y las mismas casas —Monte Ávila y Fundarte— que en los setenta llegaron a publicar dos mil, dos mil quinientos y hasta tres mil ejemplares de algunas obras de la nueva narrativa, han descendido en los ochenta-noventa a la «losa» del millar (Monte Ávila) e incluso menos (500 y 700 en el caso de Fundarte, a comienzos de esta década, lo que explica varias reediciones).

Creo obvio —pero valga la aclaración— que la calidad no tiene demasiado —o no necesariamente— que ver con el destino comercial. Agregaría que muchos libros de los años setenta se vendieron mejor que otros —equivalentes en interés y a veces de los mismos autores— publicados en los ochenta, y la distancia que nos separa de aquéllos (eventual venta «gota a gota») no resuelve del todo el asunto. Habría que inferir más bien que (¿crisis mediante?, ¿fin de los tiempos heroicos mediante?, ¿televisión mediante?, ¿desalfabetización mediante?) el número de lectores, o al menos de compradores, se ha reducido. Por otra parte, en contra de lo

5. Las cifras, de 1992, provienen de Monte Ávila, Fundarte, Alfadil y Mercalibros-Seleven. Como en dos de ellas me pidieron no discriminar las ventas por título, guardo el «anonimato» para todos. Por otra parte, con cierta frecuencia no son ni siquiera las cantidades exactas de libros vendidos sino meramente las de los que han salido de los depósitos, sin que pueda saberse cuántos se regalaron (al autor, prensa y crítica, etc.), cuántos se retiraron por defectuosos, cuántos seguían en consignación en manos de distribuidores y libreros y hasta cuántos compró el autor mismo... Por lo tanto, la prudencia sugiere restar cada vez al menos un centenar de ejemplares.

6. Se trataría de: *La muerte del monstruo come-piedra*, *Dime si adentro de ti no oyes tu corazón partir* y *Perfume de gardenia*, de Laura Antillano; *Cerrícolas*, de Ángel Gustavo Infante; *Los dientes de Raquel* y otros textos breves de cuatro libros de Gabriel Jiménez Emán; *Aberraciones* de Alberto Jiménez Ure; *Seres cotidianos* de Stefania Mosca; *La danza del jaguar* y *La bailarina de Kachgar* —acompañando esta última a *El cielo de Ixtab*— de Ednodio Quintero; *Con los besos de su boca*, de Lidia Rebrij; *Dragi sol* de Slavko Zupcic; existen también, al parecer, una segunda y tercera ediciones de *El bosque de los elegidos*, de J.N. Oropeza. Hay, por otra parte y curiosamente, un par de títulos con una doble edición (*Cuando te vayas* de Edilio Peña y *I love k-pucha* de Jesús Puerta). Faltan, sin embargo, las antologías: sólo Jiménez Ure y Ednodio Quintero (dos en su caso) han recibido esta atención.

que pudiera pensarse —y de lo que efectivamente piensan los editores comerciales—, no hay un consumo preferente de la novela sobre el cuento.

Respecto a los autores, solamente cinco (Laura Antillano, Ednodio Quintero, Jiménez Emán, Marcos Tarre y el tándem Onaindia-Peláez) se han mantenido regularmente por encima de los mil ejemplares vendidos.

A este desalentador «cerco» interior, que habría que tener en cuenta a la hora de intentar explicar las «deserciones» y «emigraciones», se añade otro exterior: sólo 5 de los 220 títulos se han publicado fuera de Venezuela y son ejemplos atípicos, es decir, no parecen responder a ningún declarado —y menos sistemático— interés de las editoriales extranjeras respecto a nuestra narrativa, pese a las declaraciones rituales de algunos personajes[7]. Aunque Monte Ávila y la Dirección de Literatura del CONAC, hayan realizado en los últimos años una excelente labor de promoción internacional, no sólo llevando libros venezolanos a las múltiples ferias del ramo, sino propiciando el viaje de delegaciones de escritores a dichas ferias, congresos y demás; y aunque la primera haya editado al menos una antología bilingüe, *Venezuelan short stories* (1992), que incluye a tres de los nuevos narradores (Antillano, Quintero y Mata), habrá que esperar aún por el resultado de tales gestiones, al cabo incipientes.

7. Descartando, obviamente, la *impresión* hecha en Bogotá para abaratar costos, de algunos títulos de la nueva narrativa editados por Planeta Venezolana —y que ni siquiera garantiza la distribución de tales obras en Colombia—, los demás libros publicados fuera son: *No disparen contra la sirena*, de Onaindia-Peláez, aparecido bajo el sello catalán de Laia por haber resultado primer finalista del Concurso policial Alfa 7; *Para repetir una mujer*, de Varderi, editado por Salvat también en Barcelona, en el marco de la colección de obras premiadas en el concurso Letras de Oro, de la Universidad de Miami; *La casa de las virtudes* de Cristina Policastro, que apareció en alemán antes que en castellano y es el único título traducido de todo el conjunto; *Dulce doméstico* de Javier Espinoza, publicada por Fundamentos en Madrid y *El combate* de Ednodio Quintero, editado por la UNAM en México.



En resumen y más allá de algunos relativos *best-sellers*, queda claro que la narrativa que nos ocupa no ha creado todavía su propio público. Su poco éxito en términos de mercado otorga a sus autores una gran libertad, en ausencia de indicadores de consumo pero también de perceptibles «mandatos sociales». Una gran libertad ¿y, además, una gran soledad?

## Fragmento y totalidad

Al menos seis antologías de minicuentos se han publicado en castellano en el último decenio. La primera, traducida del inglés, es *Ficción súbita* (subtitulada *Relatos ultracortos norteamericanos*; Anagrama, Barcelona, 1989). En la introducción, sus editores, Robert Shapard y James Thomas, dan la *short-short story* como un tipo de narración novedosa en Estados Unidos, floreciente en los ochenta y sobre el que la crítica apenas ha dicho nada aún. Las opiniones de diversos escritores, recogidas en las pp. 241-273, ofrecen algunos puntos de vista interesantes, que habría que integrar en un estudio detallado de la producción venezolana: afinidad con la poesía, aunque el «relato ultracorto» sea distinguible del poema en prosa —no dicen, sin embargo, en qué consistiría exactamente la distinción—; imprescindibles tensión, precisión, control absoluto del texto; frecuente sorpresa final; formalmente, puede ser variadísimo; como narrativa, es el formato más arriesgado y el que produce mayor número de fracasos; en su origen, tiene que ver con algunas características de nuestra época: falta de tiempo para leer, ritmo urgente de la vida urbana, saturación informativa que hace deseable lo mínimo y esencial.

Dos de los autores interrogados coinciden en un planteamiento muy sugestivo. Para Paul Theroux, el cuento brevísimo «en la mayor parte de los casos contiene toda una novela» (p. 242); y, según Mark Strand, «puede hacer en una

sola página lo que una novela en doscientas» (p. 262). Esta potencialidad diegética sería un parámetro quizás definitivo —aunque no exento de subjetividad— para medir la calidad de los minicuentos. No está de más recordar que nuestro Gabriel Jiménez Emán viene a decir lo mismo en «La brevedad», uno de los textos de *Los 1.001 cuentos de 1 línea* (1981): «Me convenzo ahora de que la brevedad es una entelequia cuando leo una línea y me parece más larga que mi propia vida, y cuando después leo una novela y me parece más breve que la muerte».

La extensión que otorgan al relato ultracorto los editores y muchos de los encuestados en *Ficción súbita* sería, sin embargo, desmesurada en el marco latinoamericano y en el específicamente venezolano, pues ellos admiten hasta las cinco páginas impresas, de 400 palabras cada una, o sea, un tope máximo de dos mil palabras —lo que abarcaría, por cierto, quizás el 90% de los cuentos publicados en Venezuela en los últimos decenios[8].

Más ajustadas resultan las dimensiones de otros cuatro muestrarios: *Brevísima relación del cuento breve en Chile*

8. Descartados los breves, los cuentos de la nueva narrativa venezolana tienen un promedio de 3-7 páginas de extensión. No creo que pasen de la treintena los que superan las veinte páginas; entre ellos: «Un caso delicado» (del libro del mismo título, 1987) de Pablo Cormenzana, con 35 páginas de texto efectivo; «Contrafuerte» (*Mi nombre Rufo Galo*, 1973), con 32 pp. y «Los recursos del limbo» (id. título, 1981), con 30, ambos de Ben Amí Fihman; «El cansancio de A.P. Frachazán» (*Luces*, 1983), 31 pp., de Humberto Mata; «La muerte se mueve con la tierra encima» (id. título, 1972), 28 pp., de José Napoleón Oropeza; «Cuatro extremos de una soga» (mismo título, 1980), 23 pp., de Armando José Sequera —valga el catálogo. En tal sentido, un libro como *Con estos mis labios que te nombran* (1993), de Lidia Rebrij, es excepcional, pues la mayoría de sus cuentos alcanza las 22, 23, 24, 28 y hasta 38 páginas. Lo mismo puede decirse de *Luna roja* (1994), de Luis Felipe Castillo, constituido por dos relatos, respectivamente de 42 y 45 páginas. Una cuantificación global permitiría saber si, eventualmente, la extensión promedio ha ido aumentando con los años o, mejor, con los decenios, confinando el reino de lo breve y de lo corto a los setenta-ochenta; una consideración caso por caso llevaría a discutir si algunos de estos cuentos, no sólo —o no tanto— por el número de páginas sino sobre todo por la complejidad de su trama, son más bien novelas cortas. Me pregunto ambas cosas.



(Ediciones Literatura Americana Reunida, Santiago de Chile, 1989) y *Brevísima relación. Antología del microcuento hispanoamericano* (Editorial Mosquito Comunicaciones, Chile, 1990), ambos de Juan Armando Epple; *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (Edición Fugaz, Madrid, 1990) de Antonio Fernández Ferrer y *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 1996) de Raúl Brasca. Los tres antólogos coinciden en señalar el espacio de una página como el límite de la producción breve (al igual que lo hacía la revista mexicana *El Cuento)*, aunque admitiendo cierta flexibilidad: Epple incluye textos que alcanzan, a veces, página y media y hasta dos páginas; Brasca, algunos de página y un tercio.

Tampoco en Venezuela hay un criterio fijado rígidamente al respecto, así como se ha estudiado poquísimo la naturaleza y posibilidades del minicuento. Considerando trabajos sueltos y bases de concursos, oscilaríamos entre las 200 palabras que propone Armando José Sequera y las dos cuartillas —50 líneas— del premio otorgado por la I Bienal Nacional de Literatura «Mariano Picón-Salas» de Mérida. Por su parte, Violeta Rojo, en *Breve manual para reconocer minicuentos* (Fundarte, Caracas, 1996), sin duda el ensayo más abarcador sobre el tema publicado entre nosotros, sugiere «como longitud de un minicuento el de una página impresa», aclarando a continuación que «en realidad no pierden su condición porque sobrepasen este límite en algunas líneas» (pp. 45-46). En cuanto a la antología de Gabriel Jiménez Emán: *Ficción mínima* (subtitulada *Muestra del cuento breve en América*; Fundarte, Caracas, 1996), da «de una a dos páginas» como extensión estándar del formato, pero insistiendo en que «La apuesta principal del cuento breve es, pues, su *intensidad*, no la poca extensión de su desarrollo» (p. 9), por lo que él incluye, en esta selección muy personal, algunos textos de dos y media, tres, tres y media y hasta cinco y media

páginas, sobre un conjunto mayoritariamente constituido por cuentos de una página o menos.

Lo que tenemos claro son sus orígenes. Si, a escala continental, se señala como iniciadores del cuento breve a autores como Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Virgilio Piñera, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Monsiváis, Edmundo Valadés, etc.[9], en Venezuela su fundador indiscutido es el Alfredo Armas Alfonzo de *El osario de Dios* (1969): lo afirman Domingo Miliani y Sequera —este último agrega, como pionero, a Ramos Sucre—, en sus ponencias incluidas en *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo* (Casa Ramos Sucre-CONAC, Cumaná, 1987). De hecho, antes de *El osario de Dios* encontraríamos apenas un puñado de relatos de una o dos páginas en la narrativa venezolana del siglo XX, y para colmo varios de ellos pertenecen también a Armas Alfonzo, en libros como *Tramojo* (1953) y *La parada de Maimós* (1968). Es probable, además, que las características de los 158 textos breves que componen *El osario de Dios* (ocupando de dos líneas a dos páginas) hayan marcado igualmente a gran parte de la producción breve venezolana: lirismo, fantasía, humor, violencia, estilización de un paisaje y una

9. Las listas habituales de «fundadores» no suelen incluir al cubano Eliseo Diego, quizá por considerársele fundamentalmente poeta. Sin embargo, Diego comenzó publicando narrativa y ya en *Divertimentos* (1946) la mayoría de sus cuentos son brevísimos (100, 180, 200 palabras que ocupan media o una página), así como algunos de *Noticias de la quimera* (1975). Además, en el prólogo a la edición de 1970 de *Divertimentos*, en uno de esos desdoblamientos que le eran característicos, ofrece una verdadera poética del minicuento: «No sé qué valor se dará hoy a estos brevísimos relatos, pero si digo que su autor fue mi maestro de poesía, es porque me enseñó —no por poseerlos él, sino por intuirlos— los tres golpes mágicos que después me han servido para entreabrir, ya que no abrir de par en par, sus puertas: la concisión o sequedad del golpe, la fuerza del impacto y finalmente esa suprema tensión del golpe de vista en que uno atrapa, como a un relámpago, lo que vislumbra huyendo por la tiniebla del silencio adentro»: concisión, fuerza del impacto, tensión, silencio, más el lirismo de lo que él llamaba *simientes* —quizá con ello esté dicho todo lo que al microrrelato se refiere (ver *Poesía y prosa selectas* de Diego en la edición de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991).



historia y, no menos, posibilidad de doble lectura: tanto cada cuento por separado como articulado en un conjunto que sería, casi, una «novela en fragmentos».

Subrayar la sugerencia dejada al paso por Sequera, es decir, considerar al Ramos Sucre de *La Torre de Timón*, *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego*, pionero venezolano del minicuento —sin olvidar, añado, otros antecesores posibles como Tulio Febres Cordero[10]—, brindaría también una perspectiva enriquecida para el abordaje de este subgénero. Quizás, por cierto, vaya siendo hora de volver a leer a Ramos Sucre al menos igualmente como narrador, librándolo amistosamente del «secuestro» en que lo han tenido los poetas desde los años sesenta. En tal caso, en un centenar de textos de 1925 y 1929, extendiéndose de media página a dos páginas, hallaríamos toda una serie de rasgos definitorios del cuento breve actual: lenguaje densamente lírico; fantasía, violencia y crueldad; atmósferas oníricas; cierto hermetismo; múltiples referencias culturales recreadas con valor diegético; presencia de mujeres espectrales o alucinantes, en un erotismo asociado con frecuencia a la muerte; y, desde luego, el mismo carácter limítrofe o transgenérico de su literatura, que si participa de lo poético y de lo narrativo, dejando prácticamente al lector en libertad para definirlo o degustarlo según su punto de vista, podría entenderse también a veces como ensayo-ficción.

En cualquier caso, la aparición de *El osario de Dios* pareció dar la señal de partida, en 1969, para un tipo de relato que —repito— era hasta entonces cuasi inexistente, si exceptuamos

10. En la perspectiva del cuento breve, convendría releer las «Miniaturas» de Febres Cordero, textos alegóricos y simbólicos que llenan media, una o una y media páginas (*En broma y en serio*, 1917), pero también algunos de la *Colección de cuentos de Tulio Febres Cordero* (1902), de dos páginas o poco menos, como el delicioso «Las vocales en congreso», prejuliogarmendiano se ha dicho, con su peculiar elaboración lingüística —cada vocal, al hablar en el congreso, excluye de su discurso el uso de todas las demás—, paralela a la irrisión de la retórica política.

al fronterizo Ramos Sucre y a algún miniaturista como don Tulio. Así, al año siguiente se multiplica de pronto la presencia de lo mínimo: casi todos los textos de *Rajatabla* de Luis Britto García; varios cuentos de *Órdenes*[11] de José Balza y de *Imágenes y conductos* de Humberto Mata; seis minicuentos publicados por Ednodio Quintero en el «Papel literario» de *El Nacional* (3/8/70). Notemos que coinciden representantes de tres generaciones o promociones en este súbito asalto a la extrema concisión; notemos, además, que la inmediatez de sus ediciones descarta o relativiza bastante cualquier influencia de los unos sobre los otros y, en estos precisos casos, de Armas Alfonzo sobre los más jóvenes —no así, por cierto, de Ramos Sucre.

Una coincidencia de muy otro tipo es la epocal, que me llevaría, a riesgo de parecer «sociologista», a preguntarme si se ha cerrado un ciclo —sociopolítico, cultural, literario— con la «pacificación» de las guerrillas, el aplastamiento de la Renovación universitaria y las totalizaciones narrativas como *País portátil* (1969) de Adriano González León, abriéndose otro en que lo breve y lo fragmentario dominan a cambio de la imposibilidad de articular —o de inventar— un nuevo sentido o, si se quiere, un nuevo sueño.

El fenómeno acaso más inconfundiblemente propio de la nueva narrativa sería la importancia cuantitativa del cuento breve o brevísimo, microrrelato, minicuento, ficción «súbita» o «mínima» o como quiera —¡aún!— bautizársele, dándole a dicha categoría funcional la extensión máxima de dos páginas impresas. En un primer desbrozamiento del campo, para poner de bulto ciertas magnitudes sorprendentes que quizás hagan de la nueva narrativa venezolana algo peculiar en el marco mundial, creo suficiente esta medición «a ojo», sin ignorar, desde luego, la variadísima cantidad de palabras que, según las editoriales y hasta las colecciones, contienen las páginas de nuestros libros de cuentos (oscilan, de hecho, entre las 190 y las 410 palabras, con una mayoría en torno a las 300 por página, considerando títulos de seis casas de edición).

11. Al menos uno de ellos, «Prescindiendo», se encontraba ya en *Ejercicios narrativos* (1967).



Con este límite —insisto que funcional— de dos páginas máximo, tendríamos que de 159 libros de cuentos, 95 presentan por lo menos un texto breve; de estos 95, hay 40 en que la mitad como mínimo de sus relatos es breve; a su vez, en 11 de dichos 40, todas las piezas son breves. Otra manera de verlo: 1.583 de los 2.543 cuentos de esos 159 libros no superan las dos páginas. (Y, si redujéramos la extensión a una página, la cifra de breves seguiría siendo considerable: desde luego, más de 800.)[12]

Ya sea uno de cada dos o de cada tres cuentos, ¿cómo explicar tal frecuencia? ¿Sería comprensible en el estricto dominio de la narrativa una alternancia de las formas, quizás, que después de decenios de relatos predominantemente largos —que no lo eran— y «realistas» —sí lo eran—, vehicula mediante lo breve, libre en cuanto tal al carecer de una tradición reconocible, el vuelo de la imaginación, acudiendo a las variadas posibilidades de lo fantástico, y rechaza la «seriedad» anterior gracias a un abanico humorístico-absurdista? ¿Ayudaría darse cuenta de que la brevedad, en las mismas décadas de los setenta y ochenta, invade en realidad otros dominios de la literatura, como la poesía, y de la cultura en general, si pensamos en el cine?[13] ¿Hay analogías operativas entre el cuento breve, el poema breve y el cortometraje?

12. En cambio, y aunque publiquen en estricto paralelo con los de menor edad, los autores de la generación inmediatamente anterior no se han decantado en absoluto por el minicuento, con poquísimas excepciones como Eduardo Liendo (*El cocodrilo rojo*, 1987) y Chevige Guayke (*Faltrikera y otros bolsillos*, 1980; *Difuntos en el espejo*, 1982).

13. Me pregunto, dado mi conocimiento irregular de esos dominios, si el paralelismo pudiera llegar también al teatro «breve» —de piezas en un acto—, al ensayo «breve» —¿el relativo auge de la crónica?—, a la plástica «breve» —¿más dibujos que cuadros?—, etcétera, aunque, de verificarse, habría siempre que buscar, en primer lugar, razones específicas de cada género o formato.

Reflexionando sobre el poema breve, en un par de ocasiones lo he caracterizado como reacción al intento de totalización de la lírica precedente; como concentración individual ante la clausura de una época y la crisis de su correlato sociopolítico (la lucha armada); como búsqueda de datos elementales de la existencia (recogimiento cuya culminación daría paso a una potencial reanudación de la expansión); como triunfo parcial de la visualidad —y lo sensorial en su conjunto— sobre lo conceptual, postulando un nuevo equilibrio. En cuanto al cortometraje, su vigencia tuvo razones económicas pero también —como «cine urgente», «imperfecto» o «pobre»— políticas, sin olvidar su efectivo papel como «laboratorio de formas» y su relativa función de «escuela del largometraje»[14]. ¿Valdría algo de esto para el cuento breve?

Salvo excepciones brillantes como la de Antonio López Ortega, sostenidamente fiel a lo mínimo, es un hecho que los microrrelatos se encuentran sobre todo al inicio de la trayectoria de muchos autores, a quienes luego veremos abordar extensiones mayores —o «normales»—, llegando a la noveleta y la novela. Ednodio Quintero resumiría por sí solo la evolución de gran parte de la nueva narrativa, desde los minicuentos publicados en *El Nacional* en 1970, recogidos junto con muchos otros en *La muerte viaja a caballo* (1974), aumentando la cantidad de páginas de cada texto en sus posteriores libros de relatos y culminando con obras tan espléndidas como la novela corta *La bailarina de Kachgar* (1991) y la novela *La danza del jaguar* (1991).

También, generacionalmente, la salida en grupo de los nuevos narradores, a lo largo de la década de los setenta, muestra una abundancia de cuentos breves, en libros como el ya mencionado *Imágenes y conductos* de Mata, *Descripción de un lugar* (1973) de Sael Ibáñez, *Los dientes de Raquel* (1973) de Gabriel Jiménez Emán, *Acarigua, escenario de espectros* (1976) de Alberto Jiménez Ure, *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta* (1977) de Armando José Sequera, *Andamiaje* (1977) de José Gregorio Bello Porras, *A la muerte le gusta jugar a los espejos* (1978) de Earle Herrera, *Cuando te vayas* (1978) de Edilio Peña, *Zona de tolerancia* (1978) de Benito Yrady, entre otros primeros títulos de sus respectivos autores.

14. Para el cortometraje como «escuela» hay una motivación adicional: su exigencia como pieza curricular para optar a los créditos de largometraje concedidos en los ochenta por FONCINE y en los noventa por el CNAC.



Es posible, entonces, considerar el formato mínimo como, parcialmente, «ejercicio» o «escuela» para intentos de mayor extensión —aunque, en su caso, obviamente no existan las razones económicas ni políticas que pudieron mover a los cortometrajistas—, lo que no agotaría el interés ni la calidad intrínsecos de muchos textos de un subgénero que, por otra parte, varios de estos escritores —y una docena más— seguirán cultivando, alternadamente con extensiones mayores.

Poner en contacto el texto breve con la derrota de la lucha armada y la «pacificación» de finales de los sesenta invitaría a interpretarlo, también sólo en cierta medida, como una inmersión en lo fabuloso que algunos podrían calificar de «evasión», así como una primera respuesta generacional a la crisis de la narrativa «del compromiso» o «de la violencia», similar a la del poema breve frente a los cantos épicos y totalizantes de la promoción precedente[15], siempre que se hicieran varios señalamientos.

Uno de ellos: el mundo trazado por los minicuentos no es en absoluto «tranquilizador», sino que podría ilustrar una especie de catálogo de pesadillas; de fisuras de la realidad por las que sus personajes se deslizan hacia abismos de vértigo; de aventuras —absurdistas, grotescas, surrealizantes,

15. A diferencia de los narradores, el cultivo de lo breve lo iniciarán los poetas más jóvenes de la misma «generación del 60», como Luis Alberto Crespo y Reynaldo Pérez Só, y luego se incorporarán algunos de sus mayores: Rafael Cadenas, Juan Calzadilla, Arnaldo Acosta Bello, etc.

de humor negro, etc.— francamente inquietantes, con un frecuente saldo de locura o de muerte.

Segundo: lo político, en su sentido inmediato, no ha desaparecido por completo. Para limitarnos a lo más obvio, recordemos que la utopía fantacientífica de *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta* es «socialista» y ocurre tras el triunfo de una revolución; que los cuentos breves de *Cuando te vayas* son, en su mayoría, testimonios de la lucha armada y de la represión, de las movilizaciones populares en zonas marginales y de la militancia estudiantil; que los de *Zona de tolerancia* tematizan el mundo laboral petrolero, agrícola y pesquero del oriente del país, insistiendo en la prepotencia de las compañías y en las luchas sindicales, mientras su mezcla de tiempos hace coexistir piratas, conquistadores y negreros con secuaces gomecistas, policías y explotadores actuales, en una Tierra de Gracia cuya historia de cinco siglos resulta homogeneizada por la violencia[16].

Tercero: de hecho, lo que ha realizado el cuento breve —en paralelo al poema breve, una vez más, aunque sin privilegiar lo sensorial sobre lo conceptual— no es excluir temas o vivencias sino fragmentar el universo dramático, «especializando» cada texto en un sentido determinado. Así, sus «pequeñas historias» responderán al testimonio y la denuncia tanto como al registro de obsesiones, desdoblamientos, sueños; al recuerdo de infancia como a la ciencia-ficción; a la exploración de conflictos sentimentales como al humor y la parodia; a las angustias urbanas como a la metaliteratura y la experimentación. Si, contrastado con la producción

16. A contracorriente del minicuento venezolano, y del latinoamericano en general, el chileno, al menos tal como lo recoge Epple en su ya citada *Brevísima relación del cuento breve en Chile*, está muy politizado, tematizando sobre todo el golpe de Estado de Pinochet contra Allende en 1973 y la consiguiente represión: detenciones, torturas, allanamientos, campos de prisioneros, exilios lo ocupan en buena parte. Por cierto que algunos de sus mejores textos son precisamente ésos.



anterior, tiene una carga muchísimo mayor de fantasía e ironía, enfrentado a los cuentos no-breves de la misma nueva narrativa, ofrecería un reflejo perfectamente especular.

En cuarto lugar, habría que aclarar que la vía de lo breve no fue, generacionalmente, la única, ni siquiera en esa primera salida grupal de los años setenta: valgan los ejemplos de Laura Antillano, José Napoleón Oropeza y Ben Amí Fihman, entre otros, ilustrando opciones igualmente variadas dentro de un intimismo confesional, el onirismo y la fantasía.

En cuanto a los ochenta y los noventa, y después de una verdadera «inflación» de libros de cuentos breves descartables al inicio de aquella década, con una cuota inaceptable de inercia, banalidad y hasta de "retórica" —paradójica en la estrechez del formato—, una nueva serie de autores se incorporaron a su cultivo, entregando títulos tan apreciables como *Confidencias del cartabón* (1981) y *Secuencias de un hilo perdido* (1982), ambos de Iliana Gómez Berbesí, *Visión memorable* (1987) de Miguel Gomes, *Edición de lujo* (1990) de Alberto Barrera, *Seres cotidianos* (1990) de Stefania Mosca, *Calendario* (1990) y *Naturalezas menores* (1991), los dos de López Ortega, *Historias del edificio* (1994) de Juan Carlos Méndez Guédez, *Libro de animales* (1994) de Wilfredo Machado y *Mujer desnuda mirando a un enano negro arrodillado* (1994) de Armando Luigi Castañeda.

Dos rasgos quedarían por destacar: el carácter limítrofe entre narración y poesía de buena parte de la producción mínima, que si satura con dudoso lirismo las peores muestras, en las mejores alcanza cotas de altísima calidad, como puede verse al menos desde *Textos de anatomía comparada* (1978) de Mariela Álvarez; y la eventual articulación de la serie de cuentos breves que, siendo cada uno autónomo, se enriquecen en su lectura como conjunto.

Respecto a lo primero: es posible que un margen de indefinición genérica persista en algunos casos, más allá de la «marca» editorial (colección que incluye el libro, afirmaciones de contraportada, etc.) o la declaración autoral; más allá,

incluso, del —sutil— deslinde entre el mayor peso de «lo narrativo» o de «lo lírico», de la historia contada y de su trama o de la elaboración de lenguaje en términos metafóricos: al cabo, las etiquetaciones genéricas están en discusión desde hace tiempo. Por aquí, señalaría igualmente la presencia de apuntes reflexivos en el minicuento (por ejemplo, en *Descripción de un lugar* y en *Calendario*), que lo flexibilizarían hacia el ensayo-ficción, ofreciendo al menos en un caso, el juguetonamente transgenérico *Cuadernos de pensión* (1994) de Héctor Seijas, verdaderos ensayos alternados con relatos y aforismos, aunque lo narrativo impregne todos sus textos, breves (10) o no (11)[17]. Es probable que, en la duda, la actitud del lector sea lo definitivo, recibiendo las piezas «como cuentos», «como poemas» o «como ensayos».

En cuanto a la posibilidad de doble lectura, funciona vagamente en libros unificados por su tono o su temática (por ejemplo, los de Iliana Gómez y Stefania Mosca, entre otros); da un paso adelante con el sistema de títulos repetidos, ecos intratextuales y dos cuentos sintéticos que representan dos finales posibles, como sucede en *Visión memorable*, o con la presencia de un mismo personaje o hablante que sostiene a todo lo largo una meditación sobre lo femenino, detallando la exploración orgullosa, sensual y a ratos conflictiva de su propio cuerpo, hasta culminar en el inventario —y oferta— total, como se plasma en *Textos de anatomía comparada*; y se realiza cabalmente en media docena de títulos en que los relatos se ordenan, además, haciendo avanzar la diégesis, desarrollando el drama, con un mismo protagonista o grupo de personajes.

Así, las 32 piezas de *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta*, de Sequera, remiten todas a ese escenario rural transformado por la ciencia-ficción, como

17. Pese al índice, cuento 21 y no 22 piezas, pues «Instrucciones para el uso de las barajas universales de Wang I» prolonga en rigor la anterior «La verdadera máscara de Keng Sang Ch'u», como un solo y mismo texto.



una serie de estampas que recogen diversos aspectos de la comunidad de astronautas larenses en su utópico futuro posrevolucionario. Por su parte, los 32 cuentos de *Cuando te vayas*, de Edilio Peña, ofrecen segmentos biográficos de un personaje que podemos acompañar desde la infancia en diversos lugares de Oriente, junto a una familia signada por la violencia y la locura, pasando luego por la adolescencia, sus peripecias de hombre joven en Caracas, hasta terminar en un relato que revierte sobre el conjunto: a punto de cumplir 25 años, el protagonista quiere llevar al papel ese pasado doloroso. La misma explicitada escritura de lo que leemos unifica también los 64 cuentos de *Más allá de las ramblas* (1983), el siguiente libro de Peña, ya suficientemente cohesionado por su protagonista central y otros personajes recurrentes, por el espacio (Barcelona de España) y el tiempo (varios meses), además de que muchos de los textos remiten los unos a los otros de manera complementaria, incluso prolongando una misma secuencia, todo esto por encima de su diversidad formal (narración directa, diálogos, sueños, cartas, delirios, monólogos de voces anónimas, descripciones objetivistas, etc.)[18].

Otros dos libros de indiscutible —y rica— doble lectura plantearían problemas específicos de adscripción genérica, que los llevarían quizás más allá de las fronteras del minicuento. Los 40 textos de *Parálisis andante* (1988) de Juan Calzadilla Arreaza, ¿constituyen una novela fragmentaria —como afirma la solapa—, un conjunto de cuentos articulados o una mezcla de ambos? Y, a su vez, las 90 anotaciones fechadas del *Calendario* de López Ortega, que abarcan casi un año de observaciones, sensaciones, anécdotas siempre

18. En verdad, la saga intratextual de este *alter ego* ficcional de Edilio Peña prosigue en varios cuentos de su tercer libro, *El último regalo* (1985) y en el que da título a *Los ausentes* (1991). Funciona, pues, de manera similar al Sixto Armas de la narrativa de Armas Alfonzo y al autobiográfico escritor ex guerrillero de una docena —por lo menos— de libros de Argenis Rodríguez.

meditadas, ¿son un diario unitario, con su usual parcelación según los días, y por lo tanto *un solo texto*, o una serie de piezas relativamente autónomas, engarzadas adicionalmente gracias a la flexible cronología que permite la «ficción» del diario como género?[19] Habría que señalar, por otra parte, que la mayoría de estos títulos no parecen obedecer a la operación de *mise en recueil* o constitución en volumen de unos textos previos, publicados sueltos anteriormente algunos de ellos, descartados otros, eventualmente reescritos, sino a un proyecto unitario desde el origen y realizado con diversos grados de coherencia[20].

En cualquier caso, la potencialidad de articular una fábula global por encima de los cuentos breves entendidos por añadidura como «fragmentos», va al encuentro de libros de relatos no-breves que trabajan de forma similar[21], de *nouvelles* y novelas efectivamente fragmentarias que apelan al *collage* de textos y a la sucesión muy suelta de diversas escenas[22], y también al de numerosos poemarios de piezas

19. Si *Calendario* lo es efectivamente, *Cuadernos de pensión* se ampara en vano bajo la figura del «almanaque» («Se trata de un LIBRO ALMANAQUE», afirma la breve nota introductoria): su heterogeneidad, al cabo, quedaría —relativamente— justificada por la esbozada presencia de un protagonista-narrador que, en el cuarto de la pensión donde vive, escribe esos textos tan diversos.

20. De hecho, es la *mise en recueil* de dos volúmenes distintos lo que perjudica *Historias del edificio* de Méndez Guédez, añadiendo a los primeros 18 minicuentos, titulados según los apartamentos de dicho edificio («1-a», «2-b»,«4-a», etc.), e interrelacionados de manera ingeniosa, los (¿restos?) de un libro anterior, *El último que se vaya*, presentados aquí como «Otras historias». Sobre la *mise en recueil*, ver Gustavo Guerrero: *Itinerarios*, Monte Ávila, Caracas, 1996.

21. Por ejemplo: *La bella época* (1969) de Laura Antillano, *Cartas de relación* (1982) de López Ortega, *Cerrícolas* (1987) de Ángel Gustavo Infante, *Procesos estacionarios* (1988) de José Luis Palacios, *Dragi sol* (1989) de Slavko Zupcic, etc.

22. *Nouvelles* como *La invención del fuego* (1975) y *Texto de memoria para un corto sobre ella* (1978), ambas de Norbith Graterol; *Álbum del insomnio* (1990), *Hipomanía* (1994) y *La hendija* (1995), las tres de Calzadilla Arreaza; novelas como *Las redes de siempre* (1976) y *Las hojas más ásperas* (1982), de Oropeza; *Perfume de gardenia* (1982) de Laura Antillano, *Los andantes* (1982) de José Quintero Weir, *Los nuevos exilios* (1991) de Lourdes Sifontes, *Yo soy la rumba* (1992) de A.G. Infante, *Memorias de una antigua primavera* (1989) y *Mata el caracol* (1992) de Milagros Mata Gil.



breves que, escritos por autores de la misma franja de edad que los narradores e igualmente en las décadas setenta, ochenta y lo que va de los noventa, proponen un horizonte dramático común que cohesiona los distintos textos e incluso desarrollan una historia con el hablante como narrador o personaje[23].

Es posible que, de esta manera imaginativa y abierta, tanto el cuento breve como el poema breve, la noveleta y la novela «en mosaico» estén encontrando un modo peculiar de trascender lo fragmentario y de avanzar hacia nuevas totalizaciones de sentido, sin perder, no obstante, sus valores propios.

Además de habernos ofrecido algunos de los mejores libros de la nueva narrativa venezolana, habría que agradecerle otros dos aportes al minicuento. Si tenemos en cuenta que el lector *paga con su vida* el tiempo dedicado a la lectura, siempre podríamos reconocer en la brevedad una particular discreción o humildad en términos existenciales, una verdadera elegancia «ecológica» en medio de tanto despilfarro —literario y no sólo literario. Si tenemos en cuenta, por otra parte, que su esencialidad diegética nos invita, en los mejores casos, a desarrollar personalmente su precioso núcleo dramático, veríamos también en el minicuento una propuesta de responsabilidad y libertad, igualmente apreciable en los tiempos oscuros.

23. Entre los poemarios, citaría: *Cuerpo* (Fundarte, Caracas, 1985) de María Auxiliadora Álvarez; *Hago la muerte* (Pen Club, Caracas, 1987) de Maritza Jiménez; *Luba* (Séptimo Sello, Maracaibo, 1988) de Jacqueline Goldberg; *Diario de una momia* (Séptimo Sello, Maracaibo, 1989) y *Safari Club* (Monte Ávila, Caracas, 1993), los dos de Laura Cracco; *Diario de John Roberton* (Pequeña Venecia, Caracas, 1990) de Blanca Strepponi; *Poemas del escritor* (Fundarte, Caracas, 1989) y *El cielo de París* (Pequeña Venecia, Caracas,1989), ambos de Yolanda Pantin; *Para borrar una niña* (Solar, Mérida, 1991) de Margarita Arribas y *Toledana* (Monte Ávila, Caracas, 1992) de Sonia Chocrón. La mera enumeración sugeriría la predominancia femenina en la construcción fragmentaria de la lírica, por razones que se me escapan.

## El soñador insomne

Si hay un personaje característico de la nueva narrativa es ese desgraciado que sufre, a la vez, de un pertinaz insomnio y de multiformes pesadillas. El desasosiego de la vigilia, en una ciudad generalmente caracterizada como hostil, desemboca, a veces alcohol o drogas mediante, en meditaciones de madrugada que enfrentan al protagonista con su propia e insatisfactoria vida. El escenario de estas noches blancas ya no es, como en la literatura anterior (de Mariño-Palacios a Argenis Rodríguez, de Meneses a Salvador Garmendia, de Guaramato a Alizo), casi nunca las calles, llenas de peligro, sino el apartamento desde cuyo encierro se contempla, abajo, la urbe.

Por otra parte, se evita el sueño, pues en vez de refugio y olvido lo que ofrece, con pocas excepciones, es todo tipo de terrores: pesadillas encajadas unas en otras hasta el delirio y que, con increíble frecuencia, llevan a la muerte o a la demencia.

Al cabo, tienden a borrarse los límites entre sueño y realidad, mientras la última presenta una textura onírica que es, quizá, lo más inquietante del asunto.

A un personaje como el de «Fenómenos del limbo», que busca en el hecho de dormir—sin poder hacerlo, por los ruidos y vecinos— la única salvación posible, o al que, en «Al revés», dedica cada vez más horas al sueño, esperando de este modo alcanzar la muerte como inmortalidad (ambos cuentos de Ben Amí Fihman, en *Los recursos del limbo*, 1981), cabría oponer el protagonista de «Las historias ajenas que me suceden» (*Sábado que nunca llega*, 1981) de Earle Herrera, que deambula la noche entera para no dormirse, ya que en sus sueños revive todo lo que ha leído u oído durante el día, pocas veces grato, casi siempre agobiante; el viejo insomne, también perseguido por atroces pesadillas, de un capítulo de la novela *Los andantes*, 1982, de José Quintero Weir; y sobre todo el sufridísimo sujeto de «Los enemigos de Frank» (*Suicida encantado y otros relatos*, 1992), de Santander Cabrera, hostigado por unos extraños quintillizos y por su propio doble, que lo ha traicionado, provocándole esta especie de comando mental espantosas torturas oníricas que lo llevan al insomnio y finalmente a la locura.



Por el medio de esta polaridad irreconciliable, la serie de los insomnios nos haría recorrer otra docena de títulos: el asmático que vela hasta el amanecer en su cuarto de pensión («Insomnio», *Estación y otros relatos*, 1986, Milagros Mata Gil); el hombre infeliz que repasa su vida fracasada en la «Madrugada del lunes» (*A imagen y semejanza*, 1986, Ricardo Azuaje); los amantes en ascuas evocando al o la ausente en textos de *Contracuerpo* (1988) de Wilfredo Machado; el noctámbulo alcoholizado, ya demente, de «Desde la voz de la sangre» (*El nexo vertical*, 1990) de Eloi Yagüe; el protagonista de la noveleta *Álbum del insomnio* (1990) de Juan Antonio Calzadilla; el que evoca su existencia mediocre, a punto de cumplir cuarenta años, en una larga noche cercada por la lluvia («Los ausentes», en el libro de igual título, 1991, Edilio Peña); el impedido de dormir por la aparición de felinos premonitorios («La noche de los gatos», en el conjunto del mismo nombre, 1991, Adolfo Segundo Medina); el inmigrante abandonado por su familia, a quien mantienen despierto las alarmas de los carros, el llanto de un niño, el maullar de los gatos y las bromas telefónicas («Seis, siete meses», *La cueva de Altamira*, 1992, Miguel Gomes), entre otros ejemplos posibles.

Para un solo caso en que la protagonista ha perdido la capacidad no de dormir sino de soñar, confrontada, además, a una oniromántica inmersa en los sueños propios y ajenos (con lo que se nos da, de paso, un catálogo onírico y elementos de interpretación, en «La mujer que vivía de los sueños», *Confidencias del cartabón*, 1981, Iliana Gómez Berbesí), los personajes de un buen centenar de cuentos y algunas novelas y *nouvelles* nos abrumarían con sus pesadillas.

Una docena de autores se destaca por su actividad soñante. En primer lugar, Earle Herrera, asociando en una quincena de textos el sueño con la muerte y cristalizando pesadillas peculiarmente angustiosas en cuanto no se sabe si, efectivamente, se trata de una vivencia onírica o si el horror ocurre aun en el dominio de la vigilia («Mariposas bajo las teclas», «Las tumbas tienen sed», «Un enorme pájaro herido buscaba refugio», «Soñar su muerte», etcétera, en *A la muerte le gusta jugar a los espejos*, 1978; al menos «Fiesta de luces negras», aparente sueño debido a drogas y alcohol en *Sábado que nunca llega*; «El caballo de fuego», «La fiesta de los moluscos», «Ángeles en coma», «Persecución»... en *Cementerio privado*, 1988).

Aunque más reducida numéricamente, una similar especialización onírica la encontraríamos en *Los recursos del limbo* de Fihman: las enigmáticas aventuras de «La adúltera desconocida», «El ascensor» (que comienza así: «El lugar preciso no lo sé; un sueño, un recuerdo, el recuerdo de un sueño», p. 147) y «Brujas», o la explicación deliciosa del origen de los sueños en «Aeropuerto para los ojos» («los ojos nos abandonan al dormir, vagan por el espacio-tiempo, nos transmiten las imágenes de lo que han visto, aunque a veces no encuentran el camino de regreso...»); en dos cuentos excelentes de *Cuatro extremos de una soga* (1980) de Armando José Sequera: «Párrafos redactados para resumirte lo ocurrido», cuyos amantes, separados por la distancia, sueñan ambos estar haciendo el amor, y al despertar, la bata de ella aparece en la casa de él, el pijama suyo en casa de ella, y «La noche parece más noche a medida que el suelo se acerca», vertiginoso deslizamiento de la fantasía al sueño y luego a la realidad más absurda[24], sin

24. Resumo esta joya: al oficinista vienen a anunciarle que lleva dos días muerto y lo esperan; comprende, recoge sus cosas, se despide de los compañeros de trabajo; va a la funeraria, alterna con deudos y amigos, se sorprende de que otro cuerpo ocupe su urna; le explican que es un vecino al que asesinaron para velar a alguien mientras tanto; se despierta: ¡ah, soñaba!; tocan a la puerta: lo vienen a matar para ocupar provisionalmente el ataúd de un hombre que lleva dos días fallecido y aún no se ha enterado ..



olvidar «Ternura de fox terrier» en *El otro salchicha* (1985), en que, pese a la evidencia de vigilia, la banal atrocidad de la situación induce a creerse en un sueño («Te lo voy a contar como si fuera un sueño, porque fue más o menos así que sucedió», dice el narrador protagonista, p. 23); en los dos libros de José Gregorio Bello Porras (la pesadilla de quien maquilla su propio cadáver, en «Sabe lo pronto que se confundirá con sus obras», además de «Hacia cuya frialdad avanza» y «Espejismo», en *Andamiaje*, 1977; la del que muere efectivamente dentro de su propio sueño, en «Oscuridad que desciende con fulgores meridianos», destacable entre otras elaboraciones similares de *Un largo olor a muerto*, 1980); en el catálogo de pesadillas de *El avatar* (1986) de Rubi Guerra, donde cuentos como «Estación», «El bosque que oye y el campo que ve», «La espera», «La noche», también hacen caer de un sueño a otro, desdibujan los contornos de lo real y cumplen en la vigilia los peores presagios nocturnos; en *Contracuerpo* de Machado (lo vivido en el sueño de «Amátrida» —la gorda voluptuosa con su mono— lleva al protagonista a atropellar a la mujer al verla al borde de la carretera; alguien presiente su muerte en «Final de sueño»; la «Carta de Jack» —el destripador— está puntuada por la aparición onírica de la muchacha victimal bajo la lluvia; el mismo «Contracuerpo»); y, desde luego, en la obra entera de Gabriel Jiménez Emán, ocupando incluso todo el espacio de una noveleta como *La isla del otro* (1979): aunque su protagonista narrador se declare insomne, al recapitular su vida dice haber sido encerrado en un manicomio, tras lo cual cayó en un sueño del que se ha ¿despertado? en esta isla. Las mismas mujeres que lo acompañan están convencidas de que son personajes del sueño del otro, y en una especie de epílogo, él reconoce seguir inmerso en lo onírico.

Elaboraciones peculiares encontraríamos en el Humberto Mata de *Pieles de leopardo* (1978): un sueño en «Emboscada»; los premonitorios «Dos sueños y otros más», que se cumplen incluyendo la muerte real del soñador; las

pesadillas horribles del niño que vive todas sus edades futuras en «El jardín del acecho»; el humor de «Revelaciones de una dama que teje», cuyas ovejitas soñadas son protegidas en el dominio de la realidad, aunque haya que matar por ellas, y de *Toro-toro* (1991), con «Los ensueños de Adriana». También en Benito Yrady: el caballo maravilloso de «Tarantín» (*Zona de tolerancia*, 1978), que resulta una hermosa alucinación colectiva, o la pesadilla alucinógena y acaso terminal de la heroinómana de «El viaje» (*Fabulaciones*, 1990). En cuanto a Alberto Jiménez Ure, y aparte de pesadillas dispersas por su obra extensísima, lo interesante sería la textura onírica de las tramas, única explicación posible —si se quiere alguna— de mucho de lo que pasa en ellas. En cuentos como «El museo» (*Suicidios*, 1992), el hombre que duerme desde hace un mes se encuentra en el «trasmundo», desde el que comunica a su esposa que no quiere despertar —con lo que lo onírico remite a lo esotérico—; la pesadilla de «El escritor» desemboca en la realización fantástica: un personaje literario creado por él lo asesina.

Las mujeres de Iliana Gómez Berbesí nos ofrecen frecuentes pesadillas acaso «femeninas», detalladamente urbanas, vividas a veces como películas («Problemas de baja tensión», quizás «Para llegar a ser muerto», en *Confidencias del cartabón*, 1981; «Para el que no lo sepa, el cateterismo es una bicicleta», «Clarividencia», «El aburrimiento», «Examen final», en *Secuencias de un hilo perdido*, 1982; «El bandido», «Prueba de reparación», «Los sueños de Merlín», «Historia donde todos desaparecen»..., en *Extraños viandantes*, 1990).

Los sueños de *Visión memorable* (1987), de Miguel Gomes, son fragmentos apenas distorsionados de los terrores diurnos. Los del Sael Ibáñez de *La noche es una estación* (1990; había sueños también en *Descripción de un lugar*, 1973), en cuentos como «La línea y el dolor» y «Un sueño, otra muerte para Carol», ofrecen una especie de versión o comentario de los hechos vividos. La narrativa de José Napoleón Oropeza —relatos y novelas—, al igual que las mencionadas de Jiménez Emán y Jiménez Ure, oniriza la realidad toda, dejando los sueños «de verdad» para *La guerra de los caracoles* (1991). *Morir en los bordes de enero y otros relatos* (1992), de Rafael José Alfonzo, nos lleva prácticamente de texto en texto siguiendo a un protagonista-narrador cuasi fantasmagórico, que anda por los aires, atraviesa las paredes y, además de soñar, contempla y se introduce en los sueños de sus familiares, empezando por los de su fabulosa madre-arpía, de aterradoras pesadillas que se prolongan en la realidad, si realidad hay en estos cuentos estremecedoramente fantásticos («Morir en los bordes de enero», «Asediantes», «Desandante», «Oficio de escritura», «Los hilos de la muerte», «Los vuelos de mamá»).

La pesadilla del cazador que descubre en su víctima su propio rostro («Oveja negra», *Coro de gansos*, 1986, Pedro Rangel Mora); la nostalgia del protagonista del relato que da título a *El nexo vertical* de Yagüe, soñando con tocar las paredes de la casa de infancia, allá en otro país, con el océano de por medio; el delicioso humor de «Enrique Torrealba medita en el cementerio de San Blas» (*Edición de lujo*, 1990, Alberto Barrera), en uno de cuyos sueños aparece el mismo Sigmund Freud y en otro un gran sapo verde recita a Pablo Neruda desde la nevera; el chino de «El Dragón Amarillo» (*Los ausentes*) de Edilio Peña, que sueña con su hijo muerto convertido en un príncipe combatiendo a un dragón; las pesadillas de «Mar gris» y «Atrapado» (*Cuentos de humor, de locura y de suerte*, 1993. Luis Barrera Linares); la fabulación erótico-medieval de «Usurpación» (*Paseos al azar*, 1994, José Luis Palacios); los sueños que prolongan la exploración sicológica-policial de *Luna roja* (1994, Luis Felipe Castillo); el judío que logra sobrevivir a la masacre nazi gracias a «El sueño de Wolfgang Süs» (*Cuartel de invierno*, 1994, Oscar Marcano); la violencia urbana, especialmente la del 27-F, que impregna lo onírico en *Historias del edificio* (1994, Juan Carlos Méndez Guédez), serían otras tantas referencias.

Al cabo del inventario, inevitablemente parcial, me pregunto si la más alucinante realización onírica de la nueva narrativa no resultaría un cuento de Ednodio Quintero, autor soñante si los hay, como «El hermano siamés» (*La línea de la vida*, 1988), con su escisión entre el yo que sueña y el yo que vive sabiéndose soñado y, por ello, quiere matar al otro para permanecer eternamente en su reino. Aunque no lo consiga, pues sus poderes no alcanzan el dominio de la vigilia, este intento configuraría el deseo más claramente expresado de onirizar por completo la realidad, atrincherándose en un —falso pero confortable— mundo a la medida del soñador, «en el cual no había lugar para el cansancio, la desdicha, el temor a la vejez o a la muerte» (p. 38).

Después de la brevedad, el onirismo sería la característica más diferenciadora de la nueva narrativa respecto a la producción anterior. No se trata, desde luego, de que no podamos encontrar sueños en las generaciones precedentes. Un rápido repaso, que comenzara por el curioso José Isidoro Arroyo de *Galería de tipos raros* (1896), siguiera por el Pocaterra de *Política feminista* o *El doctor Bebé* (1913), el Gallegos de *Sobre la misma tierra* (1943), el Mariño-Palacios de *Los alegres desahuciados* (1948), el Julián Padrón de *Primavera nocturna* (1950), y terminara en Salvador Garmendia, David Alizo, Carlos Noguera..., nos daría una interesante —aunque discreta— cosecha. Pero, para el contraste, se impondrían al menos tres distinciones: 1) cuantitativamente, los sueños del pasado son muy pocos, casi rarezas; 2) cualitativamente, se presentan siempre como sueños, separables de la vigilia, y de los que se despierta a «la realidad»; no ilustran, pues, la variedad de mecanismos de la nueva narrativa (sueños unos dentro de los otros, premonitorios, cruzándose soñados por dos personajes a la vez, desembocando en lo fantástico o interactuando con ello, sirviendo como versión de lo real, etcétera); y 3) su mayor despliegue ocurre precisamente en paralelo a la obra de los nuevos autores, lo que sugeriría que —por razones que ignoro cabalmente— es un hecho propiamente epocal quizás más que generacional[25].



No se trata, tampoco, o no solamente de la relación establecida por algunos entre el cuento como forma o género y lo insconciente en general y lo onírico en particular[26], ya que hemos visto que los sueños invaden también la novelística. En último término, la nueva narrativa estaría llevando a cabo, colectivamente por así decirlo, una operación radicalmente kafkiana de onirización de la realidad misma[27].

---

25. Garmendia y Noguera serían casos paradigmáticos. El primero desarrolla su onirismo, incluso en el sentido de desdibujar los límites entre sueño y realidad, como en la nueva narrativa, a partir de *Difuntos, extraños y volátiles* (1970). En cuanto al segundo, no hay ningún sueño en su novela inicial, *Historias de la calle Lincoln* (1971); hay cinco, tres de ellos referidos brevemente, en una o dos líneas, en *Inventando los días* (1979); y, finalmente, media docena, ricamente elaborados y a veces comentados, en *Juegos bajo la luna* (1995).
26. Clare Hanson, en «Hacia una poética de la ficción breve», relaciona las características del cuento («un cierto grado de misterio, de elisión, de incertidumbre» que «puede permitir a las imágenes del inconsciente irradiar el cuento y presentarse a sí mismas en el texto en un estado originario. Tales imágenes se caracterizan por un aire de misterio e impenetrabilidad, una atmósfera de sueño. Existen en tanto que figuras del deseo inconsciente, y también como imágenes representables conscientemente») con las del sueño, al punto que «Puede afirmarse entonces que el cuento es la forma narrativa más cercanamente asociada al sueño» (pp. 273-274). Julio Cortázar, en «Del cuento breve y sus alrededores», escribe: «Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola» (pp. 401-402; ambos textos en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, compiladores: *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993).
27. En «Apuntes sobre Kafka» (*Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962), escribe Theodor W. Adorno: «Con razón ha llamado Cocteau la atención sobre el hecho de que la introducción de lo extraño en una obra bajo forma de sueño quita a lo extraño todo aguijón. El propio Kafka, para evitar esa incomprensión abusiva, ha interrumpido *El Proceso* en un lugar decisivo con un sueño (...) y mediante el contraste de ese sueño ha reafirmado todo lo demás como realidad, aunque se trate de esa realidad tomada de sueños en la que hacen pensar a veces partes torturadas y complicadas *El Castillo* y de *América*, que hacen temer al lector tener que

Subsumibles en gran parte dentro de ella, hay otros dos rasgos cuya consideración nos obligaría a recorrer de nuevo demasiados títulos —cuentos, novelas y noveletas— del conjunto: la fantasía (surrealizante, absurdista, de humor negro, cortazariana, paródica, de ciencia-ficción, etcétera) y la locura (de Earle Herrera a Juan Antonio Calzadilla, pasando por las «neuróticas» de Iliana Gómez Berbesí, Lidia Rebrij y Nuni Sarmiento, la poética surrealista de Jiménez Emán o la alucinada de Jiménez Ure, el registro realista del entorno familiar del protagonista intratextual de Edilio Peña, el depresivo narrador de *La hendija* de Juan Antonio Calzadilla, el encerrado de la novela *Anareta*, 1992, de Ricardo Bello, y otros tantos ejemplos posibles).

## Una narrativa de la violencia

La literatura de los nuevos no ha sido «pacificada»: continúa, pero a su manera, aquella «narrativa de la violencia» que atraviesa el siglo, y que podríamos hacer arrancar incluso de finales del XIX, si pensamos en *Venezuela heroica* (1881) y *Zárate* (1882), ambas de Eduardo Blanco. Lo que han hecho los escritores que nos ocupan es reinventarla precisamente a partir del fracaso de la lucha armada de los sesenta, evolucionando desde el registro testimonial (Laura Antillano, Edilio Peña), pasando por la elegía de la gesta hecha mito, sueño o exigencia literaria (Norbith Graterol, Oropeza, Humberto Mata), por la verificación —nostálgica— de su imposible resurrección (Azuaje; la novela *Calletania*, 1992, de Israel Centeno), por su utilización como fondo epocal

volver a despertar. No es el más débil de los momentos de *shock* de la obra de Kafka el hecho de que tome los sueños *à la lettre*. Como se elimina todo lo que no se identifique con el sueño y con su lógica prelógica, el sueño mismo queda eliminado como tal. Lo que choca no es lo monstruoso, sino su evidencia» (p. 264). Al cabo, Kafka realiza «la liquidación del sueño mediante su omnipresencia» (p. 280).



(Tarre), hasta la plasmación mayoritaria y actual del miedo —al policía y, en menor medida, al delincuente— como elemento «normal» de la vida cotidiana (Gomes, J.A. Calzadilla; el Infante de *…rrícolas*, 1987; el Ricardo Bello de *Anareta*, el Méndez Guédez de *Historias del edificio*, 1994, etcétera), tematizando cada vez con una mayor carga de humor e ironía las diversas facetas de esta persistente violencia (el Barrera Linares de *Cuentos de humor, de locura y de suerte*, 1993; el Jesús Puerta de *I love k-pucha*, 1994; el Slavko Zupcic de «Noticias de una novia comunista», en *5831104: pizzas pizzas pizzas* 1995) o traduciéndola en términos fantásticos (el Jiménez Ure de sus tres últimas novelas). Valga el resumen, así como la sugerencia de que no sería difícil relacionar todo esto con las crisis de insomnio, las pesadillas, los accesos de locura.

El desarrollo específico de una narrativa policial pudiera considerarse también en este marco. Habría, por una parte, toda una serie de aportes marginales, con la utilización, en general paródica, humorística, fantástica o especulativa, de elementos genéricos (un cadáver, varios crímenes, un detective, una investigación, cierta intriga o suspenso relacionados con hechos delictivos...), que nos llevaría desde el Humberto Mata de *Imágenes y conductos* (1970: «Como en un cuento», «El plan»), pasando por Armando José Sequera («La ubicua muerte de Madame Charlotte», *Cuatro extremos de una soga*, 1980; las parodias de Sherlock Holmes y Hércules Poirot en *Escenas de un spaguetti western*, 1986), Emilio Briceño Ramos («A la sombra de la lluvia», *Metales*, 1980), Iliana Gómez Berbesí («Érase que se era», «Clarividencia», «El por qué del suicidio», *Secuencias de un hilo perdido*, 1982), Pedro Rangel Mora («Relato policial», «Cortometraje», *Coro de gansos*, 1986), Luis Barrera Linares («Detrás del parque», *Beberes de un ciudadano*, 1985; «Secuestro», «Entre dos aguas», *Cuentos de humor, de locura y de suerte*), Gabriel Jiménez Emán («Filetes frescos a la Julia», *Tramas imaginarias*, 1991), hasta el Alberto Jiménez

Ure de novelas como *Lucífugo* (1986), *Aberraciones* (1987) y *Adeptos* (1994).

Por otra parte, y ya dentro de los —flexibles— límites del género, pudiéramos considerar un cuento de Mata como «El cansancio de A.P. Frachazán» (*Luces*, 1983) y, parcialmente, «Encuentro en el museo» (*Toro-toro*,1991); la atmósfera, los personajes, el anecdotario y la trama de «El Dragón Amarillo» de Edilio Peña (*Los ausentes*, 1991); los dos largos relatos que componen *Luna roja* (1994) de Luis Felipe Castillo; la trepidante acción de «Urbanos todos» (*Textosterona*, 1995) de José Luis Palacios, grupo en el que sigue destacándose, para mí, la cuasi novela corta que da título a *Un caso delicado* (1987) de Pablo Cormenzana.

Sin embargo, el trabajo más decididamente genérico, además de *El orden de los factores* (1993) de Rangel Mora, que ficcionaliza varios hechos reales sucedidos en Mérida, queda del lado de «especialistas» como Tomás Onaindia y José Manuel Peláez, con sus novelas escritas a cuatro manos (*Seguro está el infierno*, 1985; *No disparen contra la sirena*, 1987), y sobre todo de Marcos Tarre: *Colt Commando 5.56* (1983) y *Sentinel 44* (1985), en las que prima la violencia con ritmo acelerado e innumerables vuelcos, en pos de un policía tan brutal que la misma DISIP prefiere sacar de sus filas, haciéndolo funcionar como agente libre, y *Operativo Victoria* (1988), sin duda la mejor, añadiendo la indagación sicológica de su protagonista, una ex drogadicta en busca de venganza.

## Para terminar

Otros tantos rasgos cabría señalar para un cabal retrato de la nueva producción. A falta de espacio enumero unos cuantos, cada uno de los cuales merecería un detallado estudio:

1) En vez de una narrativa «histórica», lo que han desarrollado, específicamente las novelistas, es algo así como una «crónica sentimental» que da cuenta satisfactoriamente de



los procesos temporales tematizados, vistos casi siempre desde la óptica de una familia y con un protagonismo primordialmente femenino (*Perfume de gardenia*, 1982, de Laura Antillano; *La casa en llamas* y *Memoria de una antigua primavera*, ambas de 198[illegible] y de Milagros Mata Gil; *La última cena*, 1991, de Stefania Mosca, lo ejemplificarían).

2) La expresión de las diversas posibilidades del erotismo se ha convertido en moneda corriente, dejando felizmente atrás las represiones contextuales y las inferibles autocensuras, en un abanico que se extiende desde el *amour fou* que atraviesa toda la obra de Ednodio Quintero, «perversiones» incluidas, hasta el delicioso fetichismo de *Barbie* (1995) de Slavko Zupcic, pasando por el múltiple registro de amores de infancia, adolescencia y juventud desplegado por el Antonio López Ortega de *Naturalezas menores* (1991), por la fabulación epigonalmente isabelallendiana de Cristina Policastro y por la truculencia catchupesca de Jiménez Ure. En este cuadro del eros, la tematización de la homosexualidad se ha normalizado al fin, ya se trate el asunto con desgarramiento confesional (*Jeremías, el replicante*, 1988, José Vicente De Santis), con humor (*Parto de caballeros*, 1991, Luis Barrera Linares), con fascinación pasional (*El bosque de los elegidos*, 1986, Oropeza), con ironía testimonial (*El vuelo de los avestruces*, 1991, Boris Izaguirre), con sicología («El ángel pecoso», en *El Dragón Amarillo*, 1995, Edilio Peña) o con lirismo (*Noche con nieve y amantes*, 1992, Dinapiera di Donato).

3) La habitual plasmación de la multiforme cantidad de extranjeros residentes en nuestro país se ha transformado en la enunciación personal de los hijos de los inmigrantes, cuyo punto de vista es ya venezolano. Sin conflicto («Carta de madre», en *Cartas de relación*, 1982, López Ortega), o aun con cierto desgarramiento por el origen (*El gusto del olvido*, 1994, Bárbara Piano); detallando amorosamente la saga familiar (*Membranza de los montes*, 1994, Bernardo Briceño Monzillo), ironizándola —con no menos cariño— como



20

Stefania Mosca en toda su obra; con deseos parricidas, reiterados en Zupcic, o expresando comprensivamente una opción que difiere de la de los padres (*La cueva de Altamira*, 1992, Miguel Gomes), el vuelco es sustancial. Pero quizás pudiera detectarse igualmente una mayor cercanía al extranjero entre quienes han crecido, jugado, estudiado y amado con sus hijos, grupo de autores del que serían ejemplo el Marco Tulio Socorro de *A vuelo de ángel* (1993), con sus cuentos «de frontera», y el Juan Carlos Méndez Guédez de *Historias del edificio* (1994); su relato «El último que se vaya» registra, con amargo humor, la etapa más reciente del asunto: ante la crisis, los descendientes de italianos, españoles, portugueses y demás redescubren la nacionalidad de sus progenitores y abandonan el país..., con lo que sólo se adelantan al éxodo de los venezolanos mismos.

*Julio E. Miranda*